



**University of
Zurich^{UZH}**

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2018

**L'art pour l'art. Zum poetologischen Programm der Spinne in Ovids
Arachne-Erzählung (Met. 6,1–145)**

Beer, Beate

DOI: <https://doi.org/10.1515/anab-2018-640105>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-160830>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Beer, Beate (2018). L'art pour l'art. Zum poetologischen Programm der Spinne in Ovids Arachne-Erzählung (Met. 6,1–145). *Antike und Abendland*, 64(1):66-78.

DOI: <https://doi.org/10.1515/anab-2018-640105>

BEATE BEER

L'art pour l'art. Zum poetologischen Programm der Spinne in Ovids Arachne-Erzählung (Met. 6,1-145)

Zu den bekannten Künstlerfiguren der *Metamorphosen* gehört die Textilfachfrau Arachne. Viele der nachantiken Arachne-Illustrationen stellen wie diejenige von Peter Paul Rubens (1636, *Pallas und Arachne*) ihre Bestrafung durch Minerva am Schluss der Erzählung ins Zentrum. Sie leisten damit einer in der Ovid-Forschung bekannten Deutung Vorschub, wonach Arachne als Künstlerin mit politischer Macht und Zensur konfrontiert werde, so dass ihr Schicksal als eine Stellungnahme Ovids zur Situation des Künstlers in den autoritären politischen Strukturen unter Augustus' Herrschaft gelesen werden kann. Ovid, der im Jahr 8 n. Chr. von Augustus nach Tomi in die Verbannung geschickt wurde, beschreibt in seinem Arachne-Mythos nicht nur hierarchische Relationen, wie etwa Schmitzer 1990 sie betont:

«So ist der Konflikt zwischen Minerva und Arachne wohl vor allem als Paradigma für die unüberbrückbare Kluft zwischen Politikern und Künstlern zu begreifen. ... Denn dass sich Ovids Kunstauffassung eng mit derjenigen Arachnes berührt, ist längst allgemein anerkannt, und damit auch, dass er sich selbst zumindest teilweise hinter dieser weiblichen Figur verbirgt.»¹

Ovids Arachne-Erzählung wurde auch, insbesondere von Galinsky 1975 und Hofmann 1985, als Beitrag zum zeitgenössischen poetologischen Diskurs um klassische und neoterische Dichtung gelesen. Die besondere Feinheit von Arachnes Webarbeit zusammen mit der einfachen Abstammung der Künstlerin und der Konzentration auf kleine, entlegene Motive können als Hinweis auf ihre neoterische Position gedeutet werden.² Davon ausgehend wurden enge Bezüge zu Ovids *Metamorphosen* als einem dem klassischen Programm von Vergils *Aeneis* entgegengerichteten Werk hergestellt. Sowohl die politische wie auch die poetologische Deutung münden oft nahtlos in eine weitgehende Identifikation Ovids mit Arachne. Beispielhaft für diesen biographistischen Zugang kann von Albrecht 2014 stehen:

«Arachnes Schuld wird von Ovid nicht geleugnet, aber ihre spezifisch diesseitige Sensibilität ist mit einem Maximum an Einfühlung – fast bis zur Identifikation – dargestellt.»³

¹ Schmitzer 1990, 237.

² Zur Herkunft und schwierigen inhaltlichen Bestimmung der Begriffe «neoterisch» / «Neoteriker» vgl. Vendramini 2010, 207–212. Das neoterische Gepräge von Arachnes Teppich steht ausser Zweifel; vgl. Schmitzer 1990, 235, Feeney 1991, 191 f. und Spahlinger 1996, 78.

³ Von Albrecht 2014, 116. Eine weitgehende Identifikation haben auch Galinsky 1975, 82 f., basierend auf einem Vergleich zwischen Vergils *Aeneis* und Ovids *Metamorphosen*, Lateiner 1984, bes. 15–17, Hofmann 1985 unter Betonung neoterischer Züge von Arachnes und Ovids Kunst gleichermaßen, Curran 1972 und Harries 1990 (65: «Arachne is the prototype of the exiled poet.») gesehen.

Aber natürlich ist die Identifikation von Autor und Figur nicht ganz eindeutig. Von einer solchen haben sich Leach 1974 und dann auch Vincent 1994 sowie Spahlinger 1996 distanziert und festgehalten, dass Züge sowohl von Minervas als auch von Arachnes Haltung gleichermaßen für Ovid und sein Werk geltend gemacht werden können. So lesen wir bei Leach 1974: «As the creator of the poem, Ovid maintains a vision embracing both points of view.»⁴

Ich möchte im Folgenden weiter Abstand nehmen von der biographistischen Deutung und die durchaus problematischen Aspekte von Arachnes Künstlertum herausarbeiten. In Frage gestellt wird die biographistische Deutung nicht nur durch das Hybris-Thema, sondern insbesondere durch die Spinnen-Allegorie, die den Mythos bei Ovid von Beginn weg durchzieht. Ihren Fäden und ihrem poetologischen Potential, das in Ovids Arachne-Erzählung offenbar zum ersten Mal entwickelt wird, möchte ich im Folgenden nachgehen. Die poetologische Spinnen-Allegorie in Ovids Arachne-Erzählung wurde bis anhin von der Forschung als deckungsgleich mit der Web-Metaphorik als der älteren und verbreiteteren Illustration der Arbeit des Dichters behandelt.⁵ Dieser Beitrag verfolgt in einem ersten Schritt das Ziel, ein eigenes poetologisches Profil für die Spinne in Ovids Arachne-Erzählung zu erstellen. Dazu werden wir mit Drexels *Aurifodina* und Swifts *Battle of the Books* auch zwei Texte der frühen Neuzeit heranziehen. Aufgrund der Konsistenz, mit der sie der Spinne ihre poetologische Funktion zuweisen, scheint es trotz des Anachronismus gerechtfertigt, die jüngeren Texte als Verständnishilfe für den älteren heranzuziehen, zumal wir einzelne Aspekte, die sie dem poetologischen Programm der Spinne zuweisen, bei anderen antiken Autoren als Ovid bestätigt finden. Im zweiten Schritt soll ausgehend von der Spinnen-Metaphorik versucht werden, die Arachne-Erzählung als Beitrag zur dichtungstheoretischen Reflexion in den *Metamorphosen* zu lesen. Arachne, so wird zu zeigen sein, setzt an einem äußeren Rand des lateinischen Begriffs von Kunst (*ars*) an, indem sie den Schwerpunkt auf die Technik legt. Auf technische Perfektion fixiert gilt ihr ihre Kunst in erster Linie als Mittel zur Illusion. Dabei erliegt sie selbst der Illusion, dass Kunst deutungsfrei wahrgenommen wird. Der Demonstration ihrer Kunstfertigkeit wird von Minerva jedoch eine so einfache wie fixierte Deutung zugewiesen, die diese gegen die Künstlerin wendet. Die Arachne-Erzählung ergänzt so den in den *Metamorphosen* mittels Figuren wie Pygmalion, Orpheus, Marsyas und Philomela angelegten Kunstdiskurs über das Verhältnis von *ars* und *natura*, göttliche Inspiration, Hybris und Autonomieästhetik⁶ um die Problematisierung der Deutung eines Kunstwerks, zumal eines neoterischen.

Die Handlung des Mythos bei Ovid könnten wir wiederum anhand eines Beispiels aus der bildenden Kunst nachvollziehen. Diego Velazquez' Gemälde *Las Hilanderas* (1644–1658) illustriert auf zwei Bildebenen zwei Phasen der Handlung des Mythos. Ovid beschreibt uns Arachne als eine selbstbewusste Frau aus einfachen Verhältnissen (sie ist die Tochter eines Textilfärbers und Halbweise), die allein durch ihr Können zu großem Ruhm in ihrem Fach

⁴ Leach 1974, 104. Vincent 1994, 379 schliesst sich Leachs Urteil an. Vgl. Spahlinger 1996, 79: «Sich selbst jedoch schlägt der Dichter eindeutig keiner Seite zu.»

⁵ So noch bei Vincent 1994 und Harich 2016.

⁶ Vgl. Karl Philipp Moritz 1776, 290–292 über Philomelas Gewebe: «Die Beschreibung war hier mit dem Beschriebenen eins geworden – die abgelöste Zunge sprach durch das redende Gewebe. ... Denn darin besteht ja eben das Wesen des Schönen, dass ein Teil immer durch den andern und das Ganze durch sich selber redend und bedeutend wird ... und also ausser dem bloss andeutenden Fingerzeig auf den Inhalt keiner weitem Erklärung und Beschreibung mehr bedarf.»

gelangt sei. Arachne ist eine Selfmade-Woman und beherrscht ihre Kunst derart, dass es faszinierend ist, nur schon zuzusehen, wie die Gewebe entstehen:

nec factas solum vestes, spectare iuvabat
tum quoque cum fierent (tantus decus adfuit arti),
sive rudem primos lanam glomerabat in orbes,
seu digitis subigebat opus repetitaque longo
velleramollibat nebulas aequantia tractu,
sive levi teretem versabat pollice fusum,
seu pingebat acu: scires a Pallade doctam.⁷

Und es war eine Freude nicht nur die fertiggestellten Stoffe anzusehen, sondern auch, wie sie entstanden (so viel Anmut wohnte der Kunstfertigkeit inne), sei es, dass sie die rohe Wolle in erste Ballen bauschte, sei es, dass sie mit den Fingerspitzen zu Werke ging und weit ausholend die Wollfetzen, die duftigem Nebel glichen, lockerte, sei es, dass sie mit leichtem Daumen die feine Spindel drehte, sei es, dass sie mit der Nadel stickte: Man hätte erkennen können, dass sie von Pallas unterrichtet worden war.

Dabei ist es besonders Arachnes Fingerfertigkeit, die reizvoll zu betrachten ist, wie es reizvoll sein kann, den schnellen Bewegungen von Spinnenbeinen zuzusehen, wenn das Netz entsteht.⁸ Auch die Wollgebilde, mit denen Arachne hantiert, scheinen in ihrer duftigen Feinheit und Länge (*longo tractu*) den Fäden einer Spinne zu gleichen. Bereits zu Beginn der Erzählung wird die Spinnen-Allegorie aufgerufen, die in Arachnes Namen angelegt ist. Das Spinnenwesen ist Arachne inhärent.

Der Ruhm steigt Arachne zu Kopf, und sie weigert sich, Minerva, die als Göttin auch die Kunst und das Handwerk, die im lateinischen Begriff *ars* vereint sind, vertritt, als ihre Schutzherrin und Meisterin anzuerkennen. Noch als Minerva sie in Gestalt einer alten Greisin vor ihrer Hybris warnt, zeigt sich Arachne uneinsichtig. Ja sie spottet in den Versen 6,37–40, dass ihrem Gegenüber das Alter geistig wohl nicht gut bekomme:

mentis inops longaue venis confecta senecta,
et nimium vixisse diu nocet. audiat istas,
siqua tibi nurus est, siqua est tibi filia, voces.
consilii satis est in me mihi.

Deines Verstandes nicht mehr mächtig und vom hohen Alter geschwächt kommst du daher, und es schadet dir sehr, zu lange gelebt zu haben. Wenn du eine Schwiegertochter oder eine Tochter hast, dann soll jene sich das Geschwätz anhören. Ich bedarf keines Rates bezüglich meiner selbst.

Da gibt Minerva sich zu erkennen. Doch wie schon gegenüber der alten Frau zeigt sich Arachne auch gegenüber der Erscheinung der Göttin unbeeindruckt: Arachne fehlt ganz einfach der Respekt sowohl vor dem Alter als auch vor den Göttern.⁹ Weiter auf ihrer Eigenständigkeit beharrend lässt sie sich gar auf einen Webwettkampf mit der Göttin ein. Ausführlich schildert der Dichter Ovid in den Versen 53–69 dem Leser einerseits die Webtechnik der Kontrahentinnen und das Geschick, das beide bei der Arbeit an den Tag legen.

⁷ Ovid, Met. 6,17–23.

⁸ Arachnes Finger rücken bei der Verwandlung im Vers 143 wieder ins Blickfeld.

⁹ Harich 2016, 154f. deutet vor diesem Hintergrund Arachnes Herkunft als Tochter von Idmon (dem ‹Wisenden›) aus Kolophon, der Heimatstadt des Götterkritikers Xenophanes.

Andererseits gibt er uns in den Versen 70–128 eine Ekphrasis der beiden Teppiche, die im Wettkampf entstehen.

Aufgrund der Technik sind die Teppiche nicht zu unterscheiden. Arachne und Minerva verweben beide die Farben so fein, dass im Nebeneinander der einzelnen Fäden die Farbübergänge von blossen Auge nicht mehr wahrnehmbar sind, wie bei einem Regenbogen:

transitus ipse tamen spectantia lumina fallit:
usque adeo, quod tangit, idem est; tamen ultima distant.
illic et lentum filis inmittitur aurum,
et vetus in tela deducitur argumentum.¹⁰

Doch selbst der Übergang täuscht das Auge des Betrachters: So sehr ist das, was nebeneinander zu liegen kommt, dasselbe; dennoch unterscheiden sich die äussersten Fäden. Da wird den Fäden auch schweres Gold eingeflochten, und ein alter Stoff wird den Webstuhl heruntergezogen.

Wir können das selbstreflexive, poetologische Verhältnis der Teppiche zu den *Metamorphosen* durch die Beobachtung stützen, dass der Erzähler uns in diesen Versen zur Technik der Kontrahentinnen zugleich einen Verweis auf seine eigene Arbeitsweise gibt. Denn die Beschreibung der Arbeitsweise beider Weberinnen läuft auf eine Beschreibung der *Metamorphosen* hinaus, können wir diese doch als eine Reihe von Erzählungen verstehen, in denen die folgende jeweils ein Thema der vorangegangenen aufnimmt. Die Nähe des Dichters Ovid zur Arbeitsweise wiederum beider Weberinnen wird ausserdem durch das Verb *deducere* suggeriert.¹¹ Mit diesem Verb beschreibt der Erzähler im vierten Vers des Proömiums programmatisch seine eigene Arbeitsweise.¹²

Minerva und Arachne haben sich jedoch für grundverschiedene Sujets entschieden. Der Erzähler beschreibt zuerst Minervas Teppich. Er zeigt in der Mitte ein geschlossenes Thema, nämlich die versammelten olympischen Götter, die über den Namen einer neugegründeten Stadt – es handelt sich um Athen – entscheiden. In den vier Ecken bildet Minerva vier unbekannte Mythen ab, in denen menschliche Hybris von den Göttern bestraft wird. Arachnes Teppich zeichnet sich dagegen durch eine Vielfalt an Bildern aus, die sich in lebhafter Unordnung aneinanderreihen. Gemeinsam ist Arachnes Motiven, dass sie Götterliebschaften zeigen, in denen die Götter durch Verwandlung unkenntlich den Geliebten gegenüberreten. Nicht nur der Neid auf Arachnes Kunstfertigkeit sondern auch der Ärger über ihre Respektlosigkeit in der Darstellung der Götter bewegen in den Versen 6,130f. Minerva dazu, Arachnes Teppich zu zerreißen:

doluit successu flava virago
et rupit pictas, caelestia crimina, vestes.

Der Erfolg traf die blonde Heldenjungfrau sehr, und sie zerriss den bunten Stoff, das Sündenregister der Himmlischen.¹³

¹⁰ Ovid, Met. 6,66–69.

¹¹ Hinds 1987, 19 ordnet *deducere* dem kallimacheischen Dichtungsprogramm zu. Dieses gilt dann aber auch für Minerva.

¹² Auch die vorausgehenden Verse geben mit *gracili geminas intendunt stamine telas* in 6,54 und *brachia docta movent* in 6,60 eine Beschreibung der Arbeitsweise wieder, die man gerne auch dem Dichter Ovid selbst zuschreibt; vgl. Holzberg 1997, 13. Klinkt Ovid sich hier also in den Wettstreit mit ein?

¹³ Hier folge ich der Übersetzung von von Albrecht in: P. Ovidius Naso: *Metamorphosen*, hg. und übers. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994.

Nun ist Arachnes Widerstand gebrochen. Als sie sich anschickt, sich zu erhängen, greift Minerva ein und verwandelt Arachne in eine Spinne.

Wenn wir die Spinne als ein Bild für das Wesen von Arachne und ihrer Kunst lesen wollen, kann sich ein kleiner Umweg über die Biene lohnen. Die Biene als neben der Webkunst bekannteste poetologische Metapher in der lateinischen Literatur zieht zuerst Lukrez in *De rerum natura* als Bild für sich und sein Verhältnis zu Epikur heran: Er weide Epikurs Schriften ab wie eine Biene eine Blumenwiese.¹⁴ Epikurs Worte sind ihm golden (*aurea dicta*) und göttlich inspiriert (*divina mente coorta*). Die Bienen-Metapher garantiert bei Lukrez in ihrem Kern die Wahrheit des Inhalts.¹⁵ Sammeln und göttliche Inspiration bzw. Wahrheit finden wir auch im 4. Jh. bei Claudian vereint. Wir lesen im *carmen maius* 30,5 f.:

unde piae pascuntur apes et prata legentes
transmittunt saeculis Heliconia mella futuris.

Wo die gottesfürchtigen Bienen weiden und, indem sie die Wiesen absammeln, den zukünftigen Jahrhunderten den Honig vom Helikon überliefern.

Die Sammeltätigkeit der Biene garantiert bei Claudian den Bestand der Tradition. Auch durch den Bezug auf die Tradition drückt die Biene einen Wahrheitsanspruch der Literatur aus. Dieser wird noch im 17. Jh. bei Drexel deutlich. Im Kapitel 1,8 seiner *Aurifodina*, einem Werk über das richtige Exzerpieren, entwirft er die Spinne als Gegenbild zur Biene, die ihm zuvor in 1,4 zur Beschreibung des vorbildlichen Schriftstellers gedient hat:

Non fuit, non erit ullum tam felix ingenium, quod omnia e seipso, velut aranea e suo utriculo fila educat.

Es gab nie einen so glücklichen Geist und es wird nie einen geben, der alles aus sich selbst herauszieht, wie die Spinne den Faden aus ihrem Bauch.

Das poetologische Potential der Spinne, das Drexel durch die Gegenüberstellung zur Biene aufscheinen lässt und vor Ovid in der lateinischen Literatur noch nicht in Erscheinung tritt, erhellt auch Jonathan Swifts *Battle of the Books*, insbesondere bezüglich der Auswirkung des Wesens der Spinne auf ihr Produkt. Die Spinne steht in Swifts Fabel von der Auseinandersetzung zwischen den alten und den modernen Büchern für die ›Modernen‹. Swift lässt den ›Alten‹ Aesop den in die Auseinandersetzung eingeschalteten Disput zwischen einer Spinne und einer Biene, die in ihr Netz geflogen ist und es mit ihrem Gewicht zerrissen hat, folgendermassen deuten:

«For pray, Gentlemen, was ever any thing so Modern as the Spider in his Air ...? He argues ... that he Spins and Spits wholly from himself, and scorns to own any Obligation or Assistance from without. ... Erect your Schemes with as much Method and Skill as you please; yet, if the Materials be nothing but Dirt, spun out of your own Entrails ... the Edifice will conclude at last in a Cobweb: The Duration of which, like that of other Spiders' Webs, may be imputed to their being forgotten, or neglected, or hit in a Corner. ... As for Us, the Antients, We are content with the Bee, to pretend to Nothing of our own, beyond our Wings and our Voice ...; For the rest, whatever we have got, has been by infinite Labor, and search, and ranging thro' every Corner of Nature: The

¹⁴ Lucr. 3,9-17 und 4,1-25.

¹⁵ Ähnlich schreibt Cicero in div. 2,66, dass sich Bienen auf die Lippen des kleinen in der Wiege liegenden Platon gesetzt hätten.

Difference is that, instead of Dirt and Poison, we have rather chose to fill our Hives with Honey and Wax, thus furnishing Mankind with the two Noblest of Things, which are Sweetness and Light.»

Die Spinne ist modern, d. h. sie schafft aus sich selbst heraus und steht im Vertrauen auf ihr Verfahren und ihre Fertigkeit jenseits der literarischen und geistigen Tradition. Als eine, die Hilfe von anderen verachtet, wird sie auch keine göttliche Inspiration für sich beanspruchen. Ganz anders versteht Aesop die Biene als Sammlerin, die angetrieben von unendlichem Fleiss (*infinite Labor*) eigentlich nur ihre Flügel und ihre Stimme (*our Wings and our Voice*) zum Diskurs beiträgt. Sie versteht sich als Sprachrohr, und kann als solches sowohl die Tradition – diese steht in Aesops Auslegung sicherlich im Vordergrund – vermitteln, ist dabei wohl aber auch für eine gewisse göttliche Führung und Inspiration offen. Zentral ist ferner die Verschiedenheit der Produkte, die beide hervorbringen. Die Biene fördert die horazische Maxime des *prodesse et delectare* (*Sweetness and Light*) und verspricht Kontinuität. Das Netz der Spinne kann in seinem Gehalt nicht überzeugen und daher auch keinen Bestand beanspruchen.¹⁶

Hier können wir auch wieder auf die antike Tradition verweisen, wo die Spinne schon vor Ovid für Vernachlässigung und – auch ausgehend von der Feinheit ihres Gewebes – Verfall steht. In Catul. 68,48–50 wirkt die Spinne dem Dichter entgegengerichtet und droht, den Namen des Freundes Allius dem Vergessen anheimzugeben:

Sed dicam vobis, vos porro dicite multis
Milibus et facite haec carta loquatur anus.

...
nec tenuem texens sublimis aranea telam
in deserto Alli nomine opus faciat.

Aber ich werde es euch verkünden, ihr verkündet es weiter vielen Tausend und macht, dass dieses alte Blatt spricht! ... Und die Spinne, die in luftiger Höhe ein zartes Gespinst webt, soll nicht am vergessenen Namen von Allius ihr Werk vollziehen.

Für Verlassenheit und Vernachlässigung steht die Spinne in Prop. 2,6,35 f. und 3,6,33 f., für Armut in Catull. 13,7 f. Sen. epist. 121,22 f. schreibt der Spinne Einseitigkeit zu. Ihre Kunstfertigkeit geht auf eine Instinkthandlung zurück, die keinem äusseren Einfluss unterliegt.¹⁷

Non vides, quam nulli mortalium mutabilis illa aranei textura ...? Nascitur ars ista, non discitur. Itaque nullum est animal altero doctius.

Siehst du nicht, wie jenes Spinnengewebe von keinem Sterblichen verändert werden kann ...? Diese Kunst wird geboren, nicht gelernt. Daher ist auch kein Tier gelehrter als das andere.

Und Arachne? Sie stimmt nicht nur bezüglich ihrer Unbelehrbarkeit und der Vergänglichkeit ihres Gewebes mit den Belegen aus der lateinischen Literatur, sondern in noch

¹⁶ Wie Drexel und Swift greift auch Bacon in *Of the Advancement of Learning* auf die Spinnen-Metapher zurück (zitiert nach Real in Swift 1978, LIII): «But if it works upon itself, as the spider worketh his web, then it is endless, and brings forth indeed cobwebs of learning, admirable for the fineness of thread and work, but of no substance or profit.»

¹⁷ Sie gilt Seneca im Kontext allerdings für Tiere überhaupt. So stellt er dem Spinnengewebe die Regelmässigkeit und fortwährende Gleichheit von Honigwaben voran.

präziseren Anknüpfungspunkten auch mit dem Netz der Spinnen-Metaphorik überein, das Drexel und Swift abgesteckt haben. Arachne ist modern und steht in keiner Tradition. Wir erinnern uns, dass sie ihre Kunst nicht von ihren Eltern und Vorfahren erlernt hat. Ihre Kunst ist ausserdem nicht göttlich inspiriert. Sie verweigert Minerva nicht nur in ihrer Erscheinung als alter Frau, sondern auch als Göttin den gebotenen Respekt (*scorns to own any Obligation or Assistance from without* bei Swift). Abgeschnitten von Tradition und Inspiration als zweier Garanten für den Wahrheitsgehalt des Werks (*Light*) sucht Arachne ihre Erfüllung in der Technik (*Method and Skill*). Auffallend ist diesbezüglich auch, dass Arachne nie durch ihre geistige Veranlagung (*ingenium*) charakterisiert wird. Die Verbindung von *ingenium* und *ars* prägt den römischen Kunstbegriff¹⁸ und die geistige Veranlagung ist auch für das Selbstverständnis des Dichters Ovid zentral.¹⁹ Dagegen wird in Arachnes Beschreibung in den Versen 5–8 einzig ihre Kunstfertigkeit genannt:

Maeoniaeque animum fatis intendit Arachnes,
quam sibi lanificae non cedere laudibus *artis*
audierat. Non illa loco nec origine gentis
clara, sed *arte* fuit.²⁰

Und sie (scil. Minerva) richtet ihr Augenmerk auf das Schicksal der Maeonierin Arachne, von der sie gehört hatte, dass sie ihr bezüglich ihres Ruhmes im Wollhandwerk nicht nachstehe. Jene war nicht aufgrund ihres Standes oder ihrer Abstammung berühmt, sondern wegen ihrer Kunstfertigkeit.

Bei aller technischen Perfektion steht jedoch der Gehalt oder die Deutung von Arachnes Kunst auf wackligen Füßen (*Dirt and Poison*), was schliesslich zur Zerstörung des Kunstwerks führt (*The Duration of which ... may be imputed to their being forgotten*).

Wir wollen im Folgenden die poetologische Spur der Spinnen-Metaphorik, auf die uns der Umweg über die Biene und den neuzeitlichen Diskurs mit Drexel und Swift geführt haben, aufnehmen und dafür argumentieren, Arachnes Teppich als Werk einer Spinne, als ein Netz zu lesen, das nicht nur Deutung erfordert, sondern darüber hinaus einen besonders schwer fassbaren Inhalt vermittelt. Die assoziative Reihe von Teppich und Netz führt weiter zum Schleier, der neben der Spinne und dem Regenbogen als Symbol für Maja, die indische Göttin der Illusion, steht, auf die Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* Bezug nimmt, um die Illusion der dinglichen Welt zu illustrieren, die in ihrer materiellen Vielheit einen Schleier über die Erkenntnis der Wahrheit legt.²¹ Auch Derrida 1972 greift bezüglich der Kette von Signifikanten, die einen Text erzeugen, das Bild vom Schleier auf, der fixierte Bedeutung verheisst und zugleich verweigert.²² Wie ein Schleier

¹⁸ Vgl. Cicero, ad Q. fr. 2,10 über Lukrez: *Lucreti poemata ut scribis ita sunt, multis luminibus ingeni, multae tamen artis*.

¹⁹ Vgl. bspw. Ovid, *Tristia* 2,12, 3,3,74, 3,14,3 und 4,10,126. Das Fehlen des Begriffs in der Arachne-Erzählung stellt auch Harich 2016, 151 fest.

²⁰ Vgl. Ovid, *Met.* 6,18. Genau die schwierige Unterscheidung zwischen Kunst und Technik, die beide durch den Begriff *ars* ausgedrückt werden können, wird in Ovids Arachne-Erzählung thematisiert; anders Harich 2016, 149.

²¹ A. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung* I,2,4, hg. von Claudia Schmölders, Fritz Senn und Gerd Haffmans, Zürich 2017, 346 und 516. C. G. Jung: *Psychologie und Alchemie*, hg. von Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüf, Ostfildern ³2011, 254 zeigt eine Illustration Majas in Gestalt einer Spinne.

²² Derrida 1972, 79: «La dissimulation de la texture peut en tout cas mettre des siècles à défaire sa toile. La toile enveloppant la toile. ... Réserveant toujours une surprise à l'anatomie ou à la physiologie d'une critique

oder ein Spinnennetz lässt sich Arachnes Gewebe zerreißen. Arachnes Werk vermittelt keinen fixierten Inhalt, der es vor der Vernichtung durch seine Rezipientin Minerva bewahren kann. Es ist offen für Dekonstruktion.

Wenden wir uns also noch einmal den Teppichen unserer beiden Konkurrentinnen zu und richten dieses Mal das Augenmerk darauf, worin sie sich unterscheiden und worin sich bei Swift die Spinne von der Biene unterscheidet, d. h. auf den Inhalt mit den Sujets der Teppiche. Minerva fasst ein grosses Bild im Zentrum mittels vier kleineren Eckbildern ein. In all ihren Sujets zeigt sie die Götter in ihrer Autorität. Das hängt nicht zuletzt mit dem Kontext des Arachne-Mythos zusammen. Minervas Teppich zeugt ausserdem in auffälliger Weise von einem Bestreben, Sinn und Kontinuität zu stiften und mittels Exempla eine Lehre zu vermitteln. Daher wird ihre Motivwahl im Vers 83 ausdrücklich begründet:

ut tamen exemplis intellegat aemula laudis,
quod pretium speret pro tam furialibus ausis ...

Damit aber ihre Konkurrentin aufgrund von Exempla verstehen könnte, was für ein Entgelt sie für eine solche vom Wahnsinn getriebene Kühnheit zu erwarten hätte ...

Hauptthema ist das Aition zur Namensgebung Athens. Minerva-Athene hat sich die Schutzherrschaft über die neugegründete Stadt gegen Poseidon erstritten, indem sie ihr Wohlergehen aufgrund von Olivenbäumen versprochen hat. Die Göttin begründet in ihrem Sujet den Namen Athens und gibt ihm dadurch eine Bedeutung. Aus dem Aition ist zudem ersichtlich, dass sie mit dem Namen etwas hervorgebracht hat, dessen Bestand immer noch anhält.²³ Auch in den vier an den Ecken platzierten, anderweitig kaum belegten Mythen unterlässt es der Erzähler nicht, über die Namen hinaus auf die Verwandlungen und die Gründe dafür wenigstens hinzuweisen. Wir können davon ausgehen, dass diese Gründe auch den Darstellungen auf dem Teppich zu entnehmen sind. Besonders der dritte Mythos lässt die Verwandlung als Perpetuierung eines Wesenszuges verstehen, wie sie für die von Ovid gestalteten so kennzeichnend ist:²⁴

pinxit et Antigenon ausam contendere quondam
cum magni consortis Iovis, quam regia Iuno
in volucrem vertit, nec profuit Ilion illi
Laomedonve pater, sumptis quin candida pennis
ipsa sibi plaudat crepitante ciconia rostro.

Sie webte auch Antigone, die einst gewagt hatte, mit der Gefährtin des grossen Jupiters zu wetteifern; diese verwandelte die königliche Juno in einen Vogel, und jener nützte weder Ilion noch der Vater Laomedon etwas, so dass sie, nachdem sie Federn angenommen hatte, als Storch schneeweiss sich selbst mit klapperndem Schnabel zuapplaudierte.

qui croirait en maîtriser le jeu, en surveiller à la fois tous les fils, se leurrant aussi à vouloir regarder le texte sans y toucher, sans mettre la main à l'«objet», sans se risquer à y ajouter, unique chance d'entrer dans le jeu en s'y pregnant les doigts, quelque nouveau fil.» Martin 2016 führt anhand der Gewebe von Penelope in Homers *Odysee* und des Chores in Euripides' *Ion* das schwierige Verhältnis des Webens zur Wahrheit vor.

²³ Vincent 1994, 366 zur Übereinstimmung mit der Darstellung auf dem Parthenon-Fries als Verweis auf eine kunstimmanente Kontinuität. Minervas Akt der Namensgebung wird in einer späteren künstlerischen Darstellung aufgenommen und lebt in dieser als Subtext weiter.

²⁴ Von Albrecht 2014, 113.

Antigones Selbstgefälligkeit, die sie in die Konkurrenz mit Juno getrieben hat, findet auch in der Erscheinung ihrer Verwandlung Ausdruck. Minerva schliesst in den Versen 6,101 f. ihr Werk mit einem Olivenzweigmuster ab:

circuit extremas oleis pacalibus oras
(is modus est) operisque sua facit arbore finem.

Sie umgibt die Ränder aussen mit versöhnlichen Ölzweigen (das ist so üblich) und schliesst das Werk mit ihrem Baum ab.

Mittels der Olivenzweige stellt Minerva einen Bezug zu sich als Schöpferin des Teppichs und zum dargestellten Aition der Namensgebung her. Sie setzt den Olivenbaum als Kulturpflanze ein, um sich noch einmal als Stifterin von Ordnung und Kontinuität zu zeigen. Minerva strebt ganz ausgeprägt die Deutungshoheit über ihre Bilder an (*ut tamen exemplis* in Vers 83).

Wenn wir dagegen auf die Beschreibung des Teppichs von Arachne blicken, so erhält der Leser nur die Oberfläche der gezeigten Mythen, was wir als eine weitgehende Deutungsindifferenz verstehen wollen. Arachnes Teppich ist im Vergleich zu demjenigen von Minerva ein Ausbund an allusiver Gelehrsamkeit einerseits und ein Spektakel von Täuschungen andererseits:²⁵

Iuppiter inplerit gemino Nyctei da fetu,
Amphitryon fuerit, cum te, Tirynthia, cepit,
aureus ut Danaen, Asopida luserit ignis,
Mnemosynen pastor, varius Deoïda serpens.²⁶

Jupiter schwängerte Nyctis mit Zwillingen, er machte sich zu Amphitryo, als er dich, Tirynthierin, hielt, er war golden, als er Danae und feurig, als er Asopis, ein Hirte, als er Mnemosyne, eine schimmernde Schlange, als er Deoïs täuschte.

Der Erzähler beschränkt sich in seiner Beschreibung darauf, einzelne Namen aufzurufen, wie sich Arachne darauf beschränkt, Gesichter abzubilden. Sie gibt nicht mehr als Hinweise auf teilweise entlegene Mythen. Ein Betrachter, der die Mythen nicht kennt, wird dem Teppich einigermassen verständnislos gegenüberstehen. Bereits in den Versen 6,103 f. wird das Spiel mit Wahrheit und Täuschung eingeleitet durch den Umstand, dass Arachne Bilder von (Ab-)Bildern schafft:

Maeonis elusam designat imagine tauri
Europam: verum taurum, freta vera putares.

Die Lyderin gibt die vom Bild des Stiers getäuschte Europa bildlich wieder. Man hätte ihn für einen echten Stier, das Meer für echt halten können.

Wie der Stier Europa täuscht, täuscht Arachne den Rezipienten, der den Stier für echt halten könnte.²⁷ Die Bilder sind ausserdem angereichert mit dem Zauber, dass man die Gottheit in ihrer verwandelten Gestalt durchscheinen sieht. Gross ist also nicht nur die

²⁵ Leach 1974, 117 über Arachnes Teppich: «a spectacle of motion and energy». Vgl. Bömer 1976, 36: «Das gesamte Werk der Arachne ist zudem gekennzeichnet durch eine geradezu hektische Jagd durch alle diese Schandtaten.»

²⁶ Ovid, Met. 6,111–114.

²⁷ Feeney 1991, 192.

Anzahl (in 23 Versen werden 21 verschiedene Mythen aufgerufen), sondern auch die durch die technische Perfektion erzeugte Illusionskraft der Bilder:²⁸

omnibus his faciemque suam faciemque locorum
reddidit.²⁹

Ihnen allen machte sie ihr individuelles Gesicht und die Ansicht ihrer Umgebung.

Europas Stier, so können wir den Vers verstehen, trägt in Arachnes Wiedergabe Jupiters Gesichtszüge! Arachne webt einen Schleier, der den Blick auf die Wahrheit errahnen lässt, ohne ihn ganz freizugeben. Es ist klar, dass die von Arachne gewählten Sujets ihrer Kunstfertigkeit entgegenkommen. Denn sie bildet, und das darf nicht nur in rezeptiver, sondern auch in bildnerischer Hinsicht als besondere Herausforderung gelten, zwei Erscheinungen, zwei Wesen in einem ab. Sie lässt aber, anders als Ovid, der in seinen *Metamorphosen* auch zwei Erscheinungen in einer vorführt,³⁰ die Empfindungen der Wesen in ihrer jeweiligen Form ausser acht. Daraus ergeben sich weitere, nicht als gering zu veranschlagende Unterschiede zwischen Arachnes Teppich und Ovids *Metamorphosen*. Gewiss ist der Ausdruck *imagine tauri* in 6,103 als Zitat zur Schilderung der Entführung Europas in Met. 3,1 zu lesen.³¹ Gerade am Übergang vom zweiten zum dritten Buch wird aber deutlich, dass sich der Mythos nicht in Europas Täuschung durch Jupiter erschöpft, sondern den Anlass zur Gründung Thebens bildet. Ferner hält Harries 1990, der für eine Identifikation Ovids mit Arachne argumentiert, selbst als einen Unterschied zwischen Arachnes und Ovids Darstellungen fest, dass Ovids Verwandlungsoffer eine «permanente Metamorphose» erfahren, in der sich ihr wesentliches Charakteristikum manifestiert und perpetuiert, während Arachnes Götter die zeitlich begrenzte Täuschung anstreben. In ihrer Deutungsindifferenz bietet Arachne nur den Schleier der Erscheinungen, die Kette von Signifikanten. Als Folge davon ergibt sich zwar kumulativ und unweigerlich aufgrund von Differenz und Identität zwischen den Sujets eine Deutung, deren weitergehende Steuerung Arachne aber unterlässt. Minerva als Göttin erkennt sogleich eine respektlose Aussage über die Götter. Zu etwas Anderem wäre Arachne, das hat die Spinnen-Metaphorik gezeigt, aber auch gar nicht in der Lage. Sie hat diese Aussage weder frei gewählt noch eigenständig inhaltlich geformt. Sie ist ihr als Spinne immanent. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass Arachne selbst die Täuschung ins Zentrum nicht nur ihrer formalen Kunstfertigkeit, sondern auch einer inhaltlichen Deutung gerückt hätte. Das bestätigt die Häufung von Verben der Illusion und Täuschung, die in der Beschreibung ihres Teppichs sechsmal auftreten.³² Aus Arachnes Sicht muss an diesen Täuschungen nichts Anrühiges sein. Immerhin hat sie selbst sich angesichts der Täuschung durch Minerva in Gestalt einer alten Frau nicht sonderlich beeindruckt gezeigt (*sola est non territa virgo* in Vers 45), ist sie – als Spinne und als technisch ambitionierte Künstlerin – doch auf Täuschung spezialisiert. Die Bedeutung ihres Teppichs ist, so meine ich, für Arachne letztlich nur ein Beiprodukt, das sich aus ihrem Spinnen-Wesen ergibt. Im Vordergrund steht die Demonstration von technischer Perfektion und Gelehrsamkeit. Auch wenn die Forschungsliteratur weitgehend Minervas Deutung, wonach der Teppich

²⁸ Vgl. Vincent 1994, 374 f.

²⁹ Ovid, Met. 6,121 f.

³⁰ Vgl. Daphne, Io und Kallisto in Met. 1,452–567; 1,568–746 und 2,417–530.

³¹ Auch Minerva gibt ein Bild Jupiters wieder; vgl. Feeney 1991, 192 zu Met. 6,74: *Iovis est regalis imago*.

³² Leach 1974, 117 nennt *elusam, luserit, visus, fallis, luserit, deceperit* in den Versen 103–128.

das «Sündenregister der Himmlischen» darstelle und eine respektlose Haltung gegenüber den Göttern vermittele, übernommen hat,³³ gibt es doch auch Stimmen, welche eine gewisse Schwierigkeit seiner Deutung festgehalten haben. So meint Leach 1974: «Arachne does not, by her representation, make a moral judgement upon the loves of the gods.»³⁴

Dazu äussert sich Vincent 1994: «Leach ... has put into question one aspect of the readability of Arachne's message.»³⁵

Ihre Deutungsindifferenz belegt Arachne auch mit dem Rahmen, den sie ihrem Kunstwerk gibt. Durch die Wahl von Efeuranken verweigert sie wiederum eine Deutung, die über den produktiven Akt hinauswiese. Die Efeuranken in den Versen 6,127 f. machen das Weben und die Technik noch einmal ganz zentral:

ultima pars telae tenui circumdata limbo
nexilibus flores hederis habet intertextos.

Der letzte Teil des Gewebes, der umgeben ist von einem feinen Saum, zeigt ein Geflecht von Blüten an einem Netz von Efeu.

Das Ranken, Verflechten und Verweben ist ein Charakteristikum des Efeus auch bei Properz (*pone hederam tumulo, mihi quae! ... contortis alliget ossa comis* in 4,7,79 f.), Laevius (*flexipedes hederas* in frg. 33) und in Ovids *Metamorphosen* selbst (*utve solent hederæ longos intexere truncos* in Met. 4,365 als Vergleich zur Verschmelzung zwischen Salmacis und Hermaphroditus; *coepere virescere telae/ inque hederæ faciem pendens frondescere vestis* in 4,394 f. zur Verwandlung der Gewebe der Minyastöchter und *flexipedes hederæ* in 10,99 als eine der Pflanzen, die von Orpheus' Gesang angezogen werden).³⁶ Die Webtechnik wird in diesen Versen überdies formal nachvollziehbar durch die Hyperbata von *nexilibus hederis* und *flores intertextos*.³⁷ Arachne bleibt auch damit, bei aller technischen Perfektion, an die Oberfläche gebunden und verzichtet auf eine konstruktive Sinnstiftung. Sie stellt die Tätigkeit in den Vordergrund. Während Minerva webt, um zu einer Aussage zu gelangen, webt Arachne um des Webens willen. Daher ist ihr Teppich – und hier gibt Ovid eine Ergänzung zur Spinnen-Metaphorik bei Drexel und Swift – von seinem Aufbau her unabgeschlossenbar und könnte endlos ergänzt werden, wie eine Spinne nicht anders kann, als (weiter-)zuweben. Minerva dagegen setzt nicht nur den Fokus auf die Deutung ihrer Sujets sondern ihrem Teppich auch deutlich ein Ende. Dementsprechend steht *finem* in 6,102 als das letzte Wort der Ekphrasis zu ihrem Teppich.³⁸ Minervas Teppich ist hinsichtlich Form, Inhalt und Deutung abgeschlossen.

³³ Vgl. Bömer 1976, 35 («Affront gegen die Götter»), Lateiner 1984, 21 («Arachne's defiant protest») und Spahlinger 1996, 73 («ein massives Aufbegehren gegen die göttlich garantierte Weltordnung»). Für Eigler 2005, 116 f. richtet sich Minervas Strafe gegen Arachnes «Autonomie des Erzählens» überhaupt und weniger gegen «die dargestellte Kritik an der Götterwillkür». Auch Eigler scheint Arachnes Indifferenz gegenüber dem Sinngehalt ihres Gewebes festzustellen: «Eine gewisse Lässigkeit im Umgang mit himmlischen Themen ist nicht zu verkennen.»

³⁴ Leach 1974, 117.

³⁵ Vincent 1994, 377.

³⁶ Bernsdorff 1997, 347 gibt einen Überblick über vorangegangene Interpretationen von Arachnes Efeusaum und hält fest, dass die Bedeutung der Wahl des Efeus auf den ersten Blick wenig deutlich werde, beobachtet aber, dass der Efeu in der Verflechtung seiner Ranken einem Gewebe bzw. einem Spinnennetz gleiche.

³⁷ Vgl. Vincent 1994, 369 f.

³⁸ Vincent 1994, 367.

Als Fazit aus den vorgeführten Beobachtungen (und um selbst zu einem Ende zu kommen), wollen wir festhalten, dass Arachne eine einseitig auf formale und inhaltliche Artifizialität ausgerichtete Künstlerfigur ist.³⁹ Diese Folgerung ergibt sich, wenn man die Spinnen-Allegorie ernst nimmt. Deutungen, die Arachnes Teppich aufgrund seiner technischen Vollkommenheit und gelehrten Kleinteiligkeit als Ausdruck einer neoterischen Dichtungstheorie verstehen, blenden die problematischeren Aspekte wie Vergänglichkeit, Unabschliessbarkeit und die dem *l'art pour l'art* geschuldete inhaltliche Obskurität ihres Gewebes aus. Wenn wir sie in unsere Deutung miteinbeziehen, dann wirft die Arachne-Erzählung auch ein kritisches Licht auf die neoterische Dichtungsauffassung mit ihrem gesteigerten Streben nach formaler Perfektion und inhaltlicher Gelehrsamkeit. Helvius Cinna, mit Catull einer der zentralen Vertreter neoterischer Dichtung, arbeitete gemäss Catull 95 neun Jahre lang – also fast endlos – an seinem Kleinepos *Zmyrna*. Wir können mit Otis 1966 davon ausgehen, dass es Ovid, der den Mythos in Met. 10,298–528 ausführlich behandelt hat, bekannt war.⁴⁰ Sueton, gramm. 18 äussert sich zum Inhalt dieses Textes, der demnach so gelehrt und schwierig war, dass er sich auch dem antiken Leser nur über einen Kommentar erschloss. Nach Sueton wurde die *Zmyrna* überhaupt nur von ihrem Kommentator verstanden.⁴¹ Erhalten sind heute lediglich 2 Fragmente bzw. 3 Verse. Der Erzähler der *Metamorphosen* hingegen beschwört in Met. 15,879 mit dem letzten Wort seines Werks, wenn nicht dessen fixierte Deutung, so doch bekanntermassen seine Unvergänglichkeit.

Literaturverzeichnis

Kommentare:

- ANDERSON, W. S., Ovid's *Metamorphoses*. Books 6–10, ed. with Introduction and Commentary, Oklahoma 1972.
- BÖMER, F., Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Buch VI–VII, Heidelberg 1976.
- MORITZ, K. Ph., *Werke in zwei Bänden*, hg. von Jürgen Jahn, Berlin / Weimar 1976, Band 1.
- Swift, J., *The Battle of the Books*, eine historisch-kritische Ausgabe mit literarhistorischer Einleitung und Kommentar von Hermann Josef Real, Berlin / New York 1978.

Sekundärliteratur:

- VON ALBRECHT, M., Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen, Düsseldorf / Zürich 2000.
- DERS., Ovids *Metamorphosen*. Texte, Themen, Illustrationen, Heidelberg 2014.

³⁹ Lateiner 1984, 15–17 erkennt ebenfalls Arachnes Mangel und beschreibt ihre Sichtweise als zu begrenzt, weil sie den Wert der Inspiration nicht anerkenne, hält dabei aber immer an Ovids Identifikation mit Arachne fest. Vgl. Vincent 1994, 363: «Arachne is an artisan: Minerva, in some senses, is already an artist.»

⁴⁰ Dazu Otis 1966, 226: «But Ovid's style was assuredly very different from that of Cinna.»

⁴¹ Sueton, gramm. 18: *Uni Crassicio se credere Zmyrna probavit; desinite indocti coniugio hanc petere!! Soli Crassicio se dixit nubere velle, intima cui soli nota sua exstiterint*. Vgl. Mart. 10,21.

- CURRAN, L. C., Transformation and Anti-Augustanism in Ovid's «Metamorphoses», *Arethusa* 5, 1972, 71–91.
- HARRIES, B., The Spinner and the Poet: Arachne in Ovid's Metamorphoses, *PCPhS* 36, 1990, 64–82.
- DERRIDA, J., *La dissémination*, Paris 1972.
- EIGLER, U., «Erzählen und Sterben-Lassen» – Erzählervielfalt und narrative Kohärenz in Ovids Metamorphosen, in: Festschrift H. O. Kröner, hg. von Sabine Harwardt und Hans-Otto Kröner, Hildesheim 2005, 110–121.
- FEENEY, D., *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford 1991.
- GALINSKY, G. K., *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, Berkeley / Los Angeles 1975.
- HARICH-SCHWARZBAUER, H., Over the rainbow. Arachne und Araneola – Figuren der Transgression, in: *Weben und Gewebe in der Antike. Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik*, hg. von Henriette Harich-Schwarzbauer, Oxford / Philadelphia 2016, 147–163.
- HINDS, St., *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the self-conscious Muse*, Cambridge 1987.
- HOFMANN, H., Ovid's Metamorphoses: Carmen Perpetuum. Carmen Deductum, *PLLS* 5, 1985, 223–241.
- HOLZBERG, N., *Ovid. Dichter und Werk*, München 1997.
- KOEP, L., *Biene*, *RAC* 2, Stuttgart 1954, Band 2, 274–282.
- LATEINER, D., Mythic and Non-Mythic Artists in Ovids Metamorphoses, *Ramus* 13, 1984, 1–30.
- LEACH, E., Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's Metamorphoses, *Ramus* 3, 1974, 102–142.
- OTIS, B., *Ovid as an epic poet*, Cambridge 1966.
- MARTIN, G., *Weben und Wahrheit. Die Hermeneutik von Geweben in Euripides' Ion*, in: H. Harich-Schwarzbauer (hg.), *Weben und Gewebe in der Antike. Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik*, Oxford / Philadelphia 2016, 133–145.
- SCHMITZER, U., *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch*, Stuttgart 1990.
- SPÄHLINGER, L., *Ars latet arte sua. Die Poetologie der Metamorphosen Ovids*, Stuttgart / Leipzig 1996.
- VENDRAMINI, D. N. S., *Eliten und Kultur. Eine Geschichte der römischen Literaturszene (240 v. Chr. – 117 n. Chr.)*, Bonn 2010.
- VINCENT, M., Between Ovid and Barthes: Ekphrasis, Orality, Textuality in Ovid's «Arachne», *Arethusa* 27, 1994, 361–386.